

immer stärker ein individuelles Suchen nach neuen Vorbildern und Möglichkeiten, das sich manchmal auch als Flucht aus der Realität offenbart. Die Hoffnung richtet sich auf ein Wiederentdecken von und Binden an Traditionen der Vergangenheit (hierbei spielt auch die Folklore eine wichtige Rolle), an Traditionen in und außerhalb Europas (hier besonders in Religion und Mystik<sup>12</sup>) und generell auf der Erfahrung des eigenen Ich mit Hilfe der Psychologie und der Meditation<sup>13</sup>.

Dieses vielschichtige Phänomen der Neuorientierung erklärt wohl die meisten Erscheinungen in der Musik und insgesamt in der Kultur der 1970er Jahre, die in ihrer Vielfalt Züge einer Übergangszeit aufweisen.

Ekkehard Jost

## Tendenzen des europäischen Free Jazz der 70er Jahre

Der Begriff Free Jazz enthält eine Behauptung. Sie lautet, der Jazz, von dem hier die Rede ist, sei frei. Man kann an diese Behauptung zwei Fragen knüpfen: „frei wovon?“ und „frei wofür?“.

Die frühe Phase der Entwicklung des Free Jazz in Europa, die im wesentlichen eine Phase der Emanzipation von den amerikanischen Vorbildern war, stand eindeutig im Zeichen der Frage nach der „Freiheit wovon“, wobei die Antwort der meisten Musiker in Europa lautete: von nahezu allem, was Assoziationen an die konventionellen Spielpraktiken und ästhetischen Normen des traditionellen amerikanischen Jazz herstellte, außer vielleicht von der emotionalen Energie und der rhythmischen Intensität, die jeder Art von Jazz – in mehr oder minder großen Portionen – zu eigen ist.

„Frei wovon“ bedeutete also: frei von den Regeln der harmonisch-metrischen Formschemata, vom durchlaufenden Fundamentalmelodienrhythmus (beat), von den intonatorischen Zwängen des temperierten Tonhöhen-systems, von thematischem Material, von organisatorischen Absprachen, von den Konventionen akademischer Instrumentaltechnik usw. usw.

Um zu illustrieren, was diese „Kaputtspiel-Phase“ des europäischen Free Jazz für die beteiligten Musiker seinerzeit bedeutete, ein Zitat des Wuppertaler Bassisten Peter Kowald aus dem Jahre 1972: „Da ging es hauptsächlich darum, die alten Werte wirklich kaputtzubrechen, das heißt: alles an Harmonie und Melodie wegfällen zu lassen. Und das Resultat war nur deshalb nicht langweilig, weil mit so großer Intensität gespielt wurde... Die Kaputtspiel-Zeit hat eigentlich erst alles, was musikalisch überhaupt möglich ist, gleichwertig spielbar gemacht. Heute ist zum ersten Mal klar, daß die meisten Amerikaner unserer Generation als musikalischer Einfluß gestohlen bleiben können“<sup>1</sup>.

Es wird deutlich, daß der emanzipatorische Kraftakt der europäischen Free Jazzer zunächst einmal auf eine Negation des Bestehenden hinauslief und, damit verbunden, zum Teil auch auf eine Vermeidungsstrategie, die all das tabuisierte, was als ‚konventionell‘, ‚traditionell‘, ‚amerikanisch‘ usw. zu identifizieren war. Das mündete bisweilen in eine seltsame „Du darfst nicht“-Haltung, die das programmatisch gemeinte Attribut „free“ in sein Gegenteil zu verkehren drohte, in ein rigides ästhetisches Dogma.

Der Ausweg aus dem sich zu Anfang der 70er Jahre abzeichnenden Dilemma, daß aus dem Free Jazz ein perspektivloser „Stil“ zu werden begann, den man „machte“, mit der gleichen Routine, wie man Bossa Nova „machte“ oder Soul, führte zwangsläufig von der Frage nach dem „frei wovon“ zu

<sup>12</sup> Vgl. etwa P. M. Hamel, *Durch Musik zum Selbst. Wie man Musik neu erleben und erfahren kann*, Bern, München und Wien 1976, erweitert München und Kassel etc. 2/1980.

<sup>13</sup> Die von sehr unterschiedlichen Gesellschaftsschichten und Altersgruppen in jüngster Zeit auffallend gefragte Meditationsmusik hat die Schallplattenindustrie zu manch überraschenden Produktionen veranlaßt. So erschien in der Reihe „Favorit – Musik zur Muße“ der Deutschen Grammophon Gesellschaft der Titel *Meditation. Musik zum Träumen* (Nr. 2535621). Herbert von Karajan und die Berliner Philharmoniker spielen eine Auswahl beliebter Stücke vor allem unterhaltenden Charakters, die von Johann Sebastian Bach (u. a. *Air* aus der *Ouverture D-dur*, BWV 1068) über Wolfgang Amadeus Mozarts *Romanze* aus *Eine kleine Nachtmusik* (KV 525), Léo Delibes *Ballade* aus der Ballettsuite *Coppélia* immerhin bis zu Claude Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* reicht. Der hier gebrauchte Begriff von Meditation hat mit den aus dem asiatischen Kulturkreis übernommenen Meditationspraktiken nichts gemein.

<sup>1</sup> Zit. nach D. Fröse, *Freiheit wovon – Freiheit wozu*. Peter Kowald Quintett, in: *Jazz Podium* 12/1972, S. 22–25.



jener nach dem „frei wofür“. Das heißt, es ging um die Suche nach Lösungsmöglichkeiten, durch welche die in der Negation traditioneller Spielpraktiken freigesetzten Energien neu organisiert werden konnten. Der relativ starken stilistischen Einförmigkeit der „Kaputtspiel-Phase“ folgte dabei eine stärkere Differenzierung nach unterschiedlichen Personal-, Gruppen- und Regional-Stilen. Mit anderen Worten: Während man sich über die Art und Weise, wie die alten Normen aus den Angeln zu heben waren, vergleichsweise schnell einig geworden war, gab es hinsichtlich der konstruktiven Auseinandersetzung mit dem nunmehr vorhandenen Material ganz unterschiedliche Problemlösungsverhalten und entsprechend unterschiedliche Resultate. Ich kann dies hier nicht en détail nachvollziehen, möchte nur ein paar Trends andeuten, die mir prägnant erscheinen.

Es hatte eine Zeitlang den Anschein (Mitte der 70er Jahre), als bildeten sich in Europa einige regional gebundene, bzw. länderspezifische Stilbereiche des Free Jazz heraus, die auf unterschiedliche soziale und kulturelle Voraussetzungen in den einzelnen Ländern zurückzuführen waren<sup>2</sup>. Inzwischen glaube ich, daß eine Differenzierung nach regional oder national gebundenen Stilbereichen nicht mehr haltbar ist, was offenbar auf eine zunehmende Internationalisierung der europäischen Jazzszenen bis hinein in die einzelnen Ensembles zurückzuführen ist.

Dennoch gibt es eine – nunmehr länderübergreifende – stilistische Differenzierung innerhalb des Stilkonglomerates „europäischer Free Jazz“, die an bestimmten Dimensionen der musikalischen Gestaltung festzumachen ist. Ich will versuchen, in der gebotenen Kürze die drei wichtigsten Tendenzen zu benennen:

1. Es existiert eine Art von „abstrakter“ Richtung, die an der einmal vorgenommenen Auflösung der traditionellen Gestaltungsprinzipien des Jazz (in Rhythmik, Harmonik, Melodik usw.) konsequent festhält, die also auf dem einmal erreichten Stand von Dissoziation und Materialerweiterung besteht, wobei sie allerdings eine deutliche Reduzierung des Energiepegels vornahm, also das Powerplay und die Undurchhörbarkeit erzeugende Klangdichte von einst in offenere Strukturen überführte. Die Musik dieser Richtung ist nach wie vor a-melodisch (im herkömmlichen Sinne), sie verzichtet weitgehend oder völlig auf einen – gleich ob explizit oder implizit – durchlaufenden Fundamentalrhythmus und ist in erster Linie mit der Manipulation von Klängen in Farbe, Höhe, Dichte usw. beschäftigt, und zwar im frei improvisierenden, interaktiven Prozeß. Es liegt auf der Hand, daß sich besonders diese Richtung des europäischen Free Jazz vielfach den Struktur- und Ausdrucksmerkmalen der sog. ernstesten Neuen Musik annähert, ohne sich ihr allerdings anzuschließen.

2. Die zweite Richtung ließe sich die „volkstümliche“ nennen, obwohl sie, was ihre Wirkung betrifft, natürlich alles andere als volkstümlich ist, sondern lediglich Materialelemente einbezieht und für sich aufbereitet, die aus volkstümlichen Arten von Musik stammen. Dabei kann es sich um so unterschiedliche musikalische Genres handeln wie authentische Volksmusik, Operette, Marschmusik, Choral usw. (nicht jedoch um Populärmusik im Sinne von Rock oder Disco).

Die Ergebnisse dieser Einverleibung existierender Materialbestände (oder solcher Materialien, die an Existierendes anknüpfen und ihm ähneln) können extrem unterschiedlich ausfallen. Ich erinnere nur an so divergierende Gestaltungsmittel wie jene von Uli Gumpert (DDR), Michel Portal (Frankreich) oder Willem Breuker (Niederlande). – Das Hauptproblem dieser mit volkstümlichen Materialien umgehenden Richtung, die ja sehr eklektisch und – verglichen mit der vorgenannten „abstrakten“ Strömung – eher sinnfroh ist, besteht in der Integration des adoptierten Fremdmaterials in den Kontext einer tonal freien, jazzorientierten Improvisation. Hier kommt es bisweilen zu Brüchen und gewaltsam anmutenden Zusammenfügungen.

3. Eine dritte Strömung des zeitgenössischen Jazz in Europa, die heute wohl die quantitativ bedeutendste ist, sehe ich in einer gewissen Re-Amerikanisierung der Gestaltungsprinzipien und Ausdrucksmittel, wobei einerseits Anknüpfungen an Vorbilder aus dem afro-amerikanischen Free Jazz und andererseits solche an die modale „Schönklangmusik“ auszumachen sind. Festzustellen ist, daß diese Richtung besonders häufig von jüngeren Musikern eingeschlagen wird, vor allem von solchen, die die akademischen Weihen von Jazzseminaren erworben haben, die über ein solides Handwerk verfügen und die Sturm-und-Drang-Phase des europäischen Free Jazz nicht bewußt erlebt haben.

<sup>2</sup> Vgl. dazu E. Jost, *Europäische Jazz-Avantgarde. Emanzipation wohin?*, in: *Jazzforschung* 11, Graz 1979, S. 165–195.



Ein Problem, das meines Erachtens von keiner der drei hier bezeichneten Richtungen bislang auf überzeugende Weise gelöst wurde, besteht in der Behandlung der musikalischen Form, und zwar Form, verstanden nicht im Sinne von Schemata, sondern als Prozeß, als zielstrebige Entwicklung von strukturellen Abläufen, als bewußte ‚Formung‘. Der Schwerpunkt der kreativen Bemühungen im europäischen Free Jazz der Gegenwart scheint mir immer noch und immer wieder auf dem Materialaspekt zu liegen, insbesondere auf der Erschließung neuer Materialbereiche (das gilt natürlich ganz besonders für die erstgenannte Richtung), wohingegen der Entwicklung von musikalischen Zusammenhängen, die über den Moment hinausweisen, der Form als Prozeß, relativ wenig Beachtung geschenkt wird. Mit anderen Worten: Was in der Improvisation zählt, ist vor allem, was augenblicklich passiert, und weniger die Idee, wo es hingehen soll.

Allerdings zeichnet sich in der letzten Zeit zunehmend die Tendenz ab, daß – wie insbesondere die Beiträge einiger französischer Gruppen nahelegen – dem Problem der musikalischen Form von seiten der europäischen Free Jazz-Musiker eine intensivierte Aufmerksamkeit entgegengebracht wird. Ob diese Tendenz sich längerfristig durchsetzen können, hängt allerdings nicht nur von innermusikalischen Problemlösungen ab, sondern vor allem auch von den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, in denen Free Jazz heute produziert wird. Diese sehen zur Zeit eher unfreundlich aus für eine Musik, die sich nach wie vor den eingefahrenen Hörerwartungen gegenüber als sperrig erweist und die mehr Fragen stellt als sie beantwortet.

## Diskussion\*

Christoph von Blumröder (Zur Frage nach charakteristischen Aspekten der Musik der siebziger Jahre und deren Gründen):

Ein charakteristischer Aspekt der Musik der siebziger Jahre erwächst aus einem Generationskonflikt, ausgelöst durch das Auftreten jener jungen deutschen Komponisten, die – mit dem Etikett „Neue Einfachheit“ versehen – etwa um die Mitte des Jahrzehnts unter deutlicher Abgrenzung von der noch immer die musikalische Entwicklung beherrschenden Generation der Boulez und Stockhausens versuchen, zu einer eigenständigen kompositorischen Identität und einem angemessenen Platz vor der musikalischen Öffentlichkeit zu finden. Um gegen die ihnen wohl schier übermächtig erscheinende Autorität der seriellen Musik sowie der daran anknüpfenden Innovationen bestehen zu können, wenden sich die jungen Komponisten mit oftmals polemischer Schärfe gegen die musikalische Tradition nach 1950 (so spricht Trojahn im Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1978 anläßlich der Uraufführung seiner *Zweiten Sinfonie* vom Scheitern des „euphorisch blinden Neubeginns“ der „Nachkriegsgeneration“) und greifen in ihrer kompositorischen Arbeit auf musikalische Vorbilder zurück, die außerhalb des seriellen Geschichtsbildes liegen.

Der Generationskonflikt stellt sich im Bereich der Musiktheorie als ein Konflikt zwischen einander diametral entgegengesetzten kompositorischen und ästhetischen Maximen dar, wie er in unserem Jahrhundert ähnlich wohl nur zwischen Schönberg und Hindemith in den zwanziger Jahren bestand und im Begriffsdualismus „Schönberg-Schule“ einerseits und „Neue Sachlichkeit“ andererseits zum Ausdruck kam: In den siebziger Jahren wird zum einen, wie an der Formel-Komposition Stockhausens abzulesen ist, das seit den fünfziger Jahren für die serielle Musik entwickelte Geschichtskonzept, für das der Begriff „Neue Musik“ entsteht, tradiert. Zum anderen verweigern sich die der „Neuen Einfachheit“ zuzurechnenden Komponisten vehement diesem Konzept, stellen das Streben nach Unmittelbarkeit des musikalischen Ausdrucks und nach musikalischer Ausdruckhaftigkeit überhaupt programmatisch dagegen und suchen es zu verwirklichen mit dem Rückgriff auf kompositorische Mittel und Formen, die mit der seriellen Musik obsolet geworden zu sein schienen.

\* Die Diskussionsbeiträge werden hier abgedruckt nach den Aufzeichnungen, die die Teilnehmer nachträglich aus dem Gedächtnis fertigten, und in der Reihenfolge, in der sie ihre Referate vorgetragen hatten.